L'ART SACRÉ

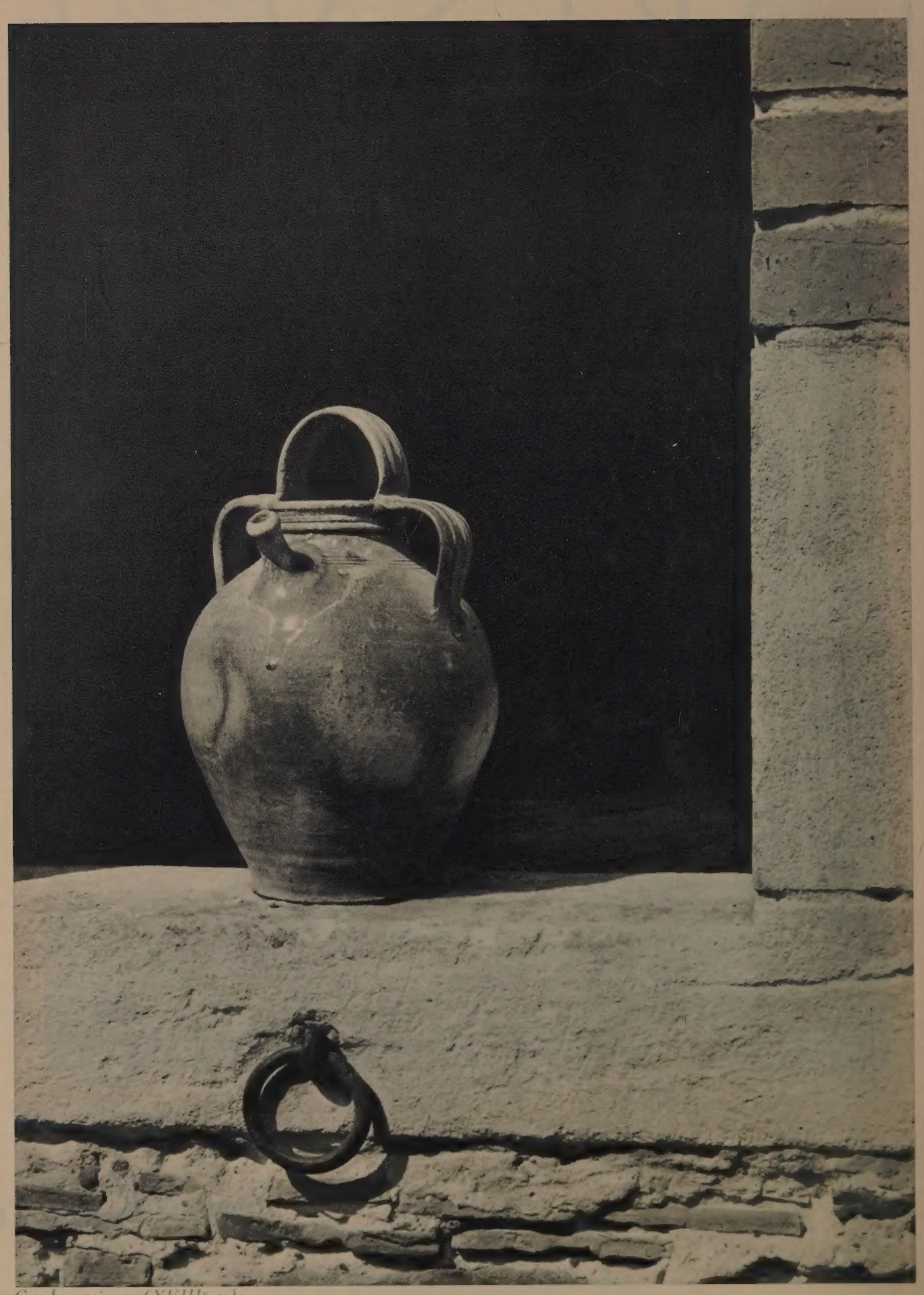
Revue mensuelle



Les artisans

9-10

Mai - Juin 1959



Cruche ancienne (XVIIIe s.)



Le temps du plastique et le feu sacré

UNE chanson contemporaine nous le dit : « c'est le temps du plastique. » Cette constatation est accueillie de façons très diverses. « Pauvre France, dira l'archéologue, où est le siècle des cathédrales ? » « Où est la belle époque, dira un autre, et le beau temps de l'acajou ? » Le professeur nous communique : « Le temps du plastique succède à l'ère du fer et du bronze. » Et sur un ton de bonimenteur le marchand de Lourdes nous happe : « Voici, Monsieur, un article pratique, une sainte vierge en plastique indéformable, luminescente et lavable ! »

C'est le temps du plastique. Est-ce là l'abomination de la désolation prévue par le Prophète Daniel?

Pourtant, il y a quelques mois, on pouvait faire dans les grands magasins de Paris une bien curieuse expérience. On avait fait venir du Japon un certain nombre d'articles. La publicité attira une large clientèle. Les victimes de la mode exotique purent trouver là toutes les japonaiseries de leur goût. Ceux qui aiment le Japon furent déçus. L'admirable artisanat japonais était si mal représenté qu'il passait inaperçu, noyé dans la pacotille. Quelques grès de valeur, quelques vanneries de bambou disparaissaient dans des étalages de bazar. Au milieu de ces babioles, on distinguait aussi quelques beaux objets de forme traditionnelle, cuillères, soucoupes et bols. En bois? en terre? C'était du plastique! Mais la matière nouvelle avait épousé si heureusement les formes anciennes que la réussite était évidente. Ainsi, le temps du plastique rejoignait les temps anciens dans une sorte de communion des formes pures. Le temps du plastique est donc l'époque des grandes possibilités : saurons-nous les utiliser? C'est un temps où la matière devient plus souple entre les doigts de l'homme. Certes, pour l'instant, les découvertes de la physique et de la chimie l'ont rendue brusquement trop souple. Fluente. De même qu'une terre trop mouillée fuit entre les doigts du potier et refuse la forme, ainsi le progrès de la science a soudain donné à l'esprit créateur une latitude à laquelle il n'était pas préparé. Les formes sont devenues délirantes en tous les domaines où la fonction de l'objet n'imposait pas un cadre rigoureux. Quand la technique fait cavalier seul, la création se croit perdue et s'affole en de multiples recherches infructueuses. On voit alors apparaître des monstres : la fonte suit les lois du fer forgé, on taille la fibranne comme le damas, le ciment singe la pierre et le plastique devient dieu, table ou cuvette.

Pourquoi parler de décadence? Pourquoi regretter de chimériques âges d'or? Henri Focillon ne nous a-t-il pas appris que les périodes classiques sont les moments d'équilibre fragile; puis le fléau de la balance des arts perd l'immobilité d'un instant pour gagner dans sa chute l'énergie nécessaire à la remontée. Tôt ou tard une nouvelle plénitude succède à la décadence.

Notre temps du plastique est en plein déséquilibre. Existe-t-il des forces capables d'assurer cette nécessaire remontée?

Certes les grands créateurs sont de puissants moteurs de cette restauration. Comme des sources mystérieuses d'imagination ils demeurent capables de faire face à l'assaut de la technique. Leur constitution puissante peut s'affronter aux possibilités nouvelles de ce temps et remporter de splendides victoires. Le Corbusier *a su dominer le béton et lorsque* Manessier *manie la dalle de verre il ne se laisse pas tenter par les déroutantes facilités de ce matériau neuf.*



Bols, soucoupes et cuillère en plastique noir et rouge (Japon)

Mais un danger demeure; des esprits trop puissants ne peuvent guère avoir de disciples. Picasso a fait à Vallauris des merveilles dont s'honore le musée d'Antibes, mais que vaut maintenant la céramique locale? A la liberté lucide d'un véritable créateur succède trop souvent la recherche gratuite. En voyant ces formes molles ou blessantes, ces vases au nombril béant, ces coupes biscornues, on songe — selon le mot de Théophile — « à cette argile que pétrit le pouce quand flotte l'esprit ailleurs ».

Mais il est une autre catégorie de créateurs qui me semblent être de plus en plus indispensables en ce temps du plastique. Nous voudrions en présenter quelques-uns tout au long de ce numéro.

Faut-il les appeler artisans?

Ce mot est aujourd'hui tellement confus qu'il a presque perdu toute signification. Que dire en effet de cet artisanat que l'on offre aux touristes? Ces fers forgés tordus à la pince, ces céramiques « régionales » toutes barbouillées de poncifs ne font que démontrer l'astuce commerciale de leurs auteurs. Non, les artisans, les vrais, demeurent cachés. Souvent leur situation matérielle est précaire mais leurs recherches et leurs réussites sont les seuls gages d'un futur renouveau.

Il est assez déroutant de les voir se débattre au sein de difficultés sans nombre. Autrefois l'artisanat était héréditaire ou géographiquement localisé. C'était d'abord une raison sociale, et si l'esprit créateur venait habiter ces ouvriers il s'enracinait dans une tradition comparable à celle de la vie paysanne. Les conditions de vie ont changé et les véritables artisans de notre époque doivent, de nos jours, choisir leur métier en acceptant par avance des épreuves presque héroïques. Je ne crois pas que la pauvreté facilite toujours la recherche, au contraire, mais tels qu'ils sont, précaires, besogneux, souvent angoissés par l'avenir de leur travail, ils sont l'infini chaînon d'une tradition de qualité qu'il serait sinistre de perdre. Héritiers spirituels des maîtres de jadis, ils gardent au sein de leurs fragiles entreprises l'étincelle d'un feu que nous ne pouvons perdre sans mourir. D'un feu sacré.

L'art sacré peut considérablement s'enrichir du fruit de cet effort. Les causes de sa décadence ont été souvent analysées en se plaçant du point de vue de la création, mais la mécanisation des moyens de production est aussi responsable de bien des erreurs. Les moulages en série ont détruit la sculpture, les tissages industriels ont appauvri l'étoffe, etc. En se mécanisant, la production des œuvres destinées au culte a perdu tout contact avec la main humaine. Pourtant c'est peut-être ce contact qui lui conférait une valeur sacrée. Le fil qui passe et repasse dans la main du tisserand n'est-il pas tout imprégné d'attention vigilante? Dans la trame même de l'ouvrage demeure cette présence de l'homme. Rien ne saurait la remplacer. Les esprits superficiels ne voient dans l'œuvre faite à la main qu'une rareté coûteuse qui satisfait leur snobisme. On peut voir aussi dans ces ouvrages une sorte de vie silencieuse qui les distingue du produit de la machine. Cette qualité secrète confère à l'artisanat des lettres de noblesse qui l'accréditent auprès des réalités divines. Un tissu fait à la main répond mieux qu'un autre aux exigences de la liturgie. L'Eglise le demande précieux, mais non pas dispendieux ou ostentatoire; elle le veut marqué au sceau de cette rare noblesse qui doit entourer la présence de Dieu. La main d'un véritable artisan laisse la trace de son cœur, ce cœur est plein d'amour pour son métier, mais cet amour lui-même est un reflet de la tendresse de Dieu pour sa création.

L'Eglise peut encore allumer de somptueuses chandelles au feu sacré qui brûle dans le cœur des vrais artisans.



LES TISSERANDS

des Baux-en-Provence

Il est des lieux qui sont mystérieusement empreints de noblesse. Cette seigneurie des Baux a connu un glorieux passé. Elle abrite de nos jours, après des années de silence et d'oubli, des êtres et des choses qui ne sont pas infidèles à la tradition paysanne et seigneuriale de ce contrefort des Alpilles.

Bien sûr, le tourisme a fait un point de mire de ce rocher tentant pour les citadins d'Arles, d'Avignon et de Marseille, et quand vient le tourisme déferle une humanité dont on peut se demander si elle vient s'enrichir ou apporter ses misères.

Mais si Marcel et Marguerite Visse, en compagnie de Jeanne Matthieu, s'attachent tout de



même à ce lieu c'est d'abord par un souci de qualité. Cette qualité, ils n'en sont pas avares et leur premier souci est de l'offrir à des êtres qui n'ont ni les moyens ni le regard d'un touriste. Cette maison des jeunes où ils accueillent des centaines de Français et d'étrangers chaque année leur demande un grand courage. Mais ils ont compris l'urgente nécessité de conduire les jeunes de tous les pays qui visitent la France vers des lieux comme les Baux. Ivres de châteaux et de cathédrales les jeunes peuvent trouver chez les Visse une maison plantée en un endroit austère, car le touriste ne s'aventure guère au-delà des rues du village. Pour ceux qui acceptent de demeurer quelques jours, cette terre en apparence aride révélera les secrets que la Provence réserve aux



contemplatifs. La terre, les arbres, les gens, les maisons et les humbles monuments éclatants de pauvreté et de lumière apparaissent tour à tour comme les composantes d'un monde caché dans les interstices des routes nationales. A pied, le long des sentiers les choses prennent leur vraie mesure, les grottes leur profondeur, les étapes leur poids de peine et la moindre colline offre la plaine ou le plateau comme une récompense. Ce pays secret est une vaste école que nos amis veulent garder ouverte à tout prix.

Mais ils sont aussi tisserands.

Il vaudrait peut-être mieux dire : « c'est pour cela qu'ils sont tisserands ».

Les vieux métiers de Lyon que les machines automatiques ont chassés ont trouvé à l'hôtel des Por-



Chasuble noire



Chasuble blanche



Chasuble violette



celets une nouvelle jeunesse. Les « Mestierau » — ils ont repris ce vieux nom provençal — n'ont pas la vocation de conservateurs d'un musée. Ils pensent tout simplement que l'œuvre de la main a sa place au sein de notre civilisation. La mécanisation est déjà une vieille chose : l'automation ouvre des perspectives de progrès infini mais, face à cette course, les tisserands des Baux pensent que le travail des doigts sera toujours un élément d'équilibre, un critère de bon sens, la mesure même de la qualité. Il y a là une sorte de vocation prophétique si l'on veut bien entendre par là non un vent de paroles mais quelques idées saines que vient appuyer le témoignage d'une vie. Car après tout ce ne sont ni les conférenciers ni les commis voyageurs qui font — pour employer un terme administratif — la qualité française, mais ceux qui ont donné leur vie à de silencieux travaux.

L'idée nous est donc venue, tout naturellement, de leur demander de réaliser quelques chasubles.

Ce tissu somptueux, souple et nerveux tout ensemble, mêlant la laine à la soie, nous paraissait digne d'approcher l'Eucharistie. Le choix des couleurs, la variété infinie des points, les ajustements de la coupe affrontant des bandes horizontales et verticales produisent un chatoiement glorieux d'un effet profondément spirituel.

L'Eglise en effet tient à juste titre à cette gloire. L'Eucharistie terrestre n'est-elle pas la frange visible du sacrifice du Christ qui continue toujours dans la clarté de la Jérusalem céleste ? Mais il semble contraire à l'esprit liturgique de singer cette majesté par des damas cotonneux et des fausses soieries. Ces fausses perles, ces ors en cuivre, ces argents en aluminium, ces motifs abêtis par une répétition mécanique ne sauraient entrer dans la composition d'un habit princier. Seul quelque clown famélique oserait produire ces oripeaux sur son misérable théâtre. Il est grand temps de les bannir de nos églises.

Certes je sais bien que dans l'état actuel des choses on ne peut exclure la production industrielle des tissus destinés aux ornements d'église, mais qu'on veuille bien garder ce beau nom d'artisanat aux œuvres nées de la main et du cœur. Le tissu débité au kilomètre et cousu en série est un mal qu'il nous faut encore supporter longtemps mais qu'on le considère comme un pis aller !

Objectera-t-on : les paroisses sont pauvres ? Ces tissages à la main ne sont-ils pas très coûteux ? La réponse est simple : écrivez aux « Mestierau » pour leur demander leurs prix et vous jugerez vous-même. Vous jugerez en comparant aux prix courants des magasins, vous jugerez en songeant que ces tissus artisanaux sont d'une solidité exceptionnelle et leur entretien aisé (1).

(1) « LI MESTIERAU », Hôtel des Porcelets, Les Baux-en-Provence (B.-du-R.).



Nous vous avons parlé des Tisserands des Baux en Provence avec toute l'amitié et toute la reconnaissance qu'a fait naître une longue fréquentation de leur travail. Nous ne pensons pas qu'ils soient les seuls en France. Nous savons déjà que d'autres tisserands travaillent selon des techniques parfois différentes. Nous les présenterons aussi chaque fois que l'occasion nous en sera donnée et dans la mesure où ils nous sembleront travailler dans un semblable esprit. Nous avons déjà longuement montré dans cette revue le travail de Sœur Augustina FLUELER à Stans. Lors d'une de nos visites en Suisse cette religieuse souhaitait voir naître en France un travail à la fois différent et semblable au sien : son vœu semble exaucé.



JEANNE ET NORBERT
PIERLOT

Potiers à Ratilly





Château de Ratilly.

En passant la grille du château de Ratilly on éprouve un instant un sentiment curieux. Ce château du XIIIe siècle avec ses douves et ses tours n'est-il pas un monument historique? Où sont le gardien et sa casquette? Où prend-on les billets? Où est le débit de cartes postales? On se résignerait déjà à subir les « explications » du guide si l'on ne savait pas cette demeure habitée non par des souvenirs mais par une joyeuse famille de potiers : les Pierlot.

Alors le cauchemar de la visite officielle s'efface et nous entrons dans une demeure vivante. On y voit du charbon et du bois, de la terre et des machines, et rien de tout cela n'altère la grandeur de cette demeure. Nous sommes ici chez des artisans du grès et la noblesse de ces poteries rejoint celle des pierres.

La poterie de grès subsiste encore de nos jours. Les marchands de couleurs ont toujours une clientèle en quête de ces pots de beurre et de ces marmites douées de mystérieuses vertus culinaires. Mais il faut inviter le regard à pénétrer au delà des apparences pour entrer dans l'esprit des choses. Le grès ne flatte jamais, il impose ses formes rigoureuses et les splendeurs discrètes de ses émaux, il offre la clarté d'une certaine vérité qui est peut-être la seule qualité requise par un usage sacré.

En visitant les quelques pièces où les Pierlot gardent leurs échantillons on est frappé par l'éclat de cette vérité. Les objets d'usage courant sont comme un appel à transfigurer la vie quotidienne. Je suis persuadé que les esprits perdraient bien



Service à café.

des défauts si les corps étaient bien entourés d'objets d'une grande qualité.

N'est-ce pas l'expérience que l'on peut faire dans certaines trappes ou certains monastères? A la chapelle fermez les yeux : tout y est faux bronze doré et plâtre peint; mais regardez le réfectoire, ses tables nues, ces pots modestes, ces coupes royales dans leur pauvreté. L'esprit des béatitudes s'est réfugié là. Nous voudrions aussi que ces objets familiers, gagnant chaque jour en beauté, en intériorité, en viennent à former de telle sorte la sensibilité qu'elles chassent un jour du sanctuaire le luxe païen des faux-semblants pour y faire régner la lumière discrète de ces objets si spirituels.

Remarquons que les formes traditionnelles qui



Notre-Dame des Anges.

demeurent encore sur le marché ne représentent plus une tradition vivante. Chez quelques artisans du Berri ou du Morvan le pot à écrémer ou la cruche à vin gardent encore la mémoire d'une recherche ancienne pleine de vie, mais ces exemples sont rares.

Les Pierlot connaissent la tradition de la Borne, ce petit village de potiers berrichons spécialisés dans le grès, mais pourtant sur ce tronc ancien ils tentent maintenant de greffer les rameaux de leurs propres recherches.

Deux procédés de fabrication permettent de discerner deux secteurs de leur production.

Le four électrique cuisant des pièces tournées à la main offre l'éventail d'une vaisselle de grande qualité. Certains pots d'usage courant pourraient d'ailleurs se prêter à l'art des fleurs dans les églises. Les formes sont pures, la matière est belle et le prix n'a rien à voir avec les tarifs des « céramiques d'art » aussi chères que laides.

Le four à bois permet, lui, la technique du grès flammé. Il offre des possibilités infinies à cette alchimie qui demeure le secret des potiers. Certaines essences de bois contiennent dans leur cendre du cobalt qui vient colorer le vernis d'un bleu à la fois délicat et profond. C'est le secret du grès, traité avec une sobriété qui n'exclut pas la recherche, de nous donner ces objets paysans rudes et racés que nous voudrions voir dans nos églises.

C'est un art qui refuse les légèretés de la « décoration ».

Nous engageons vivement les économes conventuels à s'adresser à des potiers comme les *Pierlot* pour garnir les réfectoires. Il n'y a là aucun esthétisme mais un apprentissage de la qualité qui vaut mieux que des conférences sur l'art sacré.

Mais nos amis ne font pas seulement de la vaisselle. Le même esprit habite aussi ces vases à fleurs ou ces images de la Vierge dont nous donnons ici une photographie. Et s'ils ne travaillent pas davantage pour les églises c'est sans doute parce qu'on ne le leur demande guère. Que d'objets pourtant pourraient sortir de leurs mains! Lampes de sanctuaire, chandeliers, réserves d'eau baptismale, tous ces objets que le culte consacre à Dieu pourraient trouver dans le grès splendide des *Pierlot* une réalisation digne d'eux.

En quittant le château de Ratilly je pensais à ces amis japonais que je visitais il y a quelques mois. Jean-Pierre Hauchecorne, cet ami lucide et fidèle du Japon, m'avait conduit vers eux. J'avais été émerveillé de la qualité de leurs œuvres. Ainsi, à des milliers de kilomètres de distance se vérifiait une semblable loi spirituelle : une certaine exigence de dépouillement peut faire naître des formes si naturellement sacrées qu'elles transfigurent la vie quotidienne et offrent à la liturgie les ressources incalculables de leurs splendeurs.

Pendant les mois d'été, dans un château du XIIIe siècle, en Puisaye, entre Vézelay et Bourges ont lieu des stages d'initiation de céramique.

La formation pratique s'appuie sur des traditions séculaires encore vivantes dans ce pays où le grès a toujours été travaillé, et rejoint par le contact constant avec les mouvements de l'Ecole de Paris, les recherches esthétiques d'aujourd'hui.

Les élèves ont à leur disposition un atelier comprenant :

Deux tours électriques et deux tours à pied; un four de pleine flamme au bois, pour le grès; un four mouffle au charbon, pour la faïence; ainsi que différentes terres.

Sont au programme :

Des cours de tournage, ansage, émaillage, enfournement, cuissons au bois et au charbon; des séries de conférences d'esthétique générale et de chimie des émaux; des expositions de grands artistes contemporains; également des visites et excursions aux centres artistiques de Vézelay, Bourges, Saint-Benoît-sur-Loire.

Pour renseignements supplémentaires veuillez écrire à Jeanne et Norbert Pierlot, *potiers. Château de Ratilly, Treigny (Yonne).*



JEAN ET JACQUELINE
LERAT

L'Art Sacré a déjà eu l'occasion de parler de l'œuvre de Jean et Jacqueline LERAT (1). Ces potiers ont travaillé un temps dans l'atelier de BEYER. Héritiers spirituels des artisans du grès du Berry ils sont maintenant fixés à Bourges où ils continuent un travail de qualité dans le silence d'une maison qui est aussi leur atelier. On peut y voir un four chauffant au bois comme jadis à La Borne, centre traditionnel du grès berrichon.

Les Lerat ont compris la noblesse exceptionnelle du grès, la rudesse de la matière, les richesses de l'émail, les hasards du coup de flamme. Ce sont pour eux autant de moyens d'expression qui permettent la création d'œuvres rigoureuses, empreintes d'une poésie austère. Ces qualités désignent tout naturellement le fruit de leurs mains pour l'usage sacré. Nous connaissions déjà un grand Christ entouré de la Vierge et de saint Jean, destiné à être placé au milieu d'un rectangle d'herbe entouré de briques vernissées au sel. En visitant leur atelier nous avons vu des figures de saints et des vierges qui rayonnent une beauté modeste, tout intérieure, rare. Issus des formes tournées, ces corps prennent lentement figures humaines et gardent une sorte d'attachement à la terre qui, loin de les matérialiser, les rend plus aptes à signifier le mystère de la grâce, la compénétration de l'esprit et de la matière.

(1) L'Art Sacré n° 3-4 1948







Atelier Lerat.

En prenant en main bien des objets usuels qui garnissent les étagères de leur atelier on ne peut qu'être frappé de la douceur, de la bonhomie et de la solidité de ces formes. Elles semblent tout naturellement destinées au santuaire.

Le clergé de la cathédrale de Bourges a eu l'heureuse idée de leur demander la réalisation d'une crêche. Nous ne pouvons que nous en réjouir en considérant ces figures paysannes, trapues et pourtant spirituelles, toutes baignées de la lumière de l'Incarnation. Il n'y a là aucun modernisme gratuit et nul souci de s'imposer par une systématisation des formes. Une grande liberté règne au contraire dans ces figures qu'une imagerie traditionnelle et académique avait considérablement avilies.

Nous souhaitons vivement qu'il soit donné à ces artisans scrupuleux et pleins d'invention de travailler encore pour les églises et d'offrir au culte la noblesse de leurs formes.

LES POTIERS SOUS LA LUNE

LES CONTES DE LA LUNE PALE ET VAGUE APRÈS LA PLUIE connaissent à Paris en ce moment un grand succès. Cette légende japonaise qui a trouvé au théâtre *Kabuki* son expression traditionnelle se revêt au cinéma d'une poésie d'images surprenantes.

Certes le drame de cet homme envoûté par une femme fantôme se prête à toutes les imaginations et à tous les commentaires. Le conte se hausse ici au niveau d'un mythe éternel auquel tout être est sensible, par delà les divergences des civilisations.

Mais l'histoire spirituelle risque de nous faire parfois oublier l'admirable première partie de ce film. Cet homme est un potier et son métier est un drame. Le long four est bourré de pièces, il doit brûler pendant des heures, mais la guerre vient chasser hommes et femmes qui entretiennent le foyer. Le four s'éteindra-t-il? Qu'elle est poignante cette scène où le potier, caché dans l'herbe à l'écart du village, s'arrache à sa femme pour tenter de sauver la fournée. Ce n'est pas seulement l'appât du gain qui le pousse vers les maisons où demeurent peut-être encore des soldats qui l'emmèneront pour toujours, c'est cet amour d'artisan, impérieux comme une folie. Il ouvre son four, il constate que ses pièces sont cuites. La joie du potier est bien celle d'un homme qui a retrouvé ses enfants. C'est un des moments du film où l'émotion atteint son sommet.

Mais ce n'est pas seulement la guerre qui rend la vie du potier ainsi dramatique. Chaque fournée est un enfantement avec ses douleurs, sa délivrance et la joie d'une maternelle tendresse pour le fruit de ses peines.

En voyant passer ces images, je retournais en esprit vers ce village de potiers japonais vers lequel Jean-Pierre Hauchecorne me mena un jour d'automne de l'an dernier. Certes j'avais en ce grand ami du Japon mieux qu'un guide, un homme qui possède un regard intérieur sur les êtres. En cheminant avec lui dans la montagne de la préfecture de Hyogo je commençais à découvrir dans cette campagne japonaise et dans ce village d'artisans les secrets d'une vie étrange, pénible, laborieuse, précaire et pourtant toute baignée d'une mystérieuse clarté.

Pourquoi le potier anglais *Leach* vint-il dans ce village? Pourquoi *Lalou* vint-il, avant de mourir, conquérir l'amitié de ces potiers en travaillant parmi eux et en réalisant ces pièces que l'un des artisans nous montre encore avec émotion? Dans ce village construit au flanc de la montagne vivent des paysans qui sont aussi potiers. Les longs fours en tunnel ou aux chambres multiples grimpent le long des pentes. Sous l'auvent des toits rustiques l'image d'un dieu de la prospérité sourit. Le travail y est dur; la terre vient de loin ainsi que le bois. On fait des bonbonnes d'usage industriel plus que des objets d'art.

Vous pouvez voir ici un des potiers à l'œuvre. Ce four neuf était l'objet de toutes ses préoccupations, et tout en nous parlant avec l'amabilité coutumière des Japonais il enfournait des bûches et surveillait d'un air inquiet la construction de terre qui pouvait à tout instant se fendre sous l'effet de la chaleur. Les gestes séculaires se répétaient, identiques à ceux du potier des « Contes


Four de potier japonais.

de la lune vague ». La guerre est finie, le drame et l'amour du potier demeurent.

Me sera-t-il possible d'oublier l'accueil de *Sadayashi Shimizu*, ce potier merveilleux qui nous montra des bols et des tasses d'une incomparable beauté tout en nous parlant de Matisse et de Braque? Nous l'avons quitté émerveillés de tant de *grandeur*.

Hauchecorne souriait. Depuis longtemps il vit au milieu de cette qualité. Membre de l'Association des Arts Populaires du Japon il a saisi le secret de cette qualité. Le pot et le bol à thé lui semblent pouvoir représenter l'esprit et le génie du Japon mieux que les soieries et les laques mais, encore une fois, seul un regard *intérieur* peut saisir la noblesse de ces objets communs. Ce regard est bien le secret d'un art qui peut devenir sacré non par des artifices de décor ou la contrainte d'idées toutes faites mais par la *vie silencieuse des formes*.

A.-M. Cocagnac.

LA POTERIE RUSTIQUE AU JAPON

une des expressions de l'esthétique japonaise

Depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle l'art japonais n'a cessé d'attirer l'attention des Européens : l'estampe japonaise a éveillé l'intérêt des frères Goncourt qui en ont répandu le goût et fait connaître les maîtres; les impressionnistes y ont trouvé une source d'inspiration. Toutefois, il est permis de se demander si l'art de notre pays est aussi bien compris, d'une manière aussi large et profonde que celui d'autres pays d'Extrême-Orient, en particulier des Indes et la Chine. Aussi bien du point de vue artistique que politique ou culturel, le Japon semble être dissimulé derrière ces deux géants dont les civilisations comptent parmi les plus anciennes de l'humanité. Aux yeux des Européens, en général, qu'est-ce que l'art japonais? Des estampes et des œuvres mineures telles que *Netsuke* et gardes de sabres. Il n'y a là rien de surprenant car, en dehors de ces œuvres d'art, il existe peu de choses dans les musées et collections d'Europe.

Or, la réalité est tout autre : il existe au Japon une longue et abondante tradition artistique, et l'estampe, pourtant si riche, ne représente qu'un dixième de la production picturale japonaise. Aux VIIe et VIIIe siècles, alors que l'art chrétien en Europe était encore loin d'avoir atteint sa maturité, au Japon, l'art bouddhique était en plein épanouissement et des centaines de chefs-d'œuvre de sculpture en bois et en bronze, datant de cette époque, nous sont parvenus. A cette époque encore, les techniques les plus diverses telles que tissus, teintures, laques, orfèvrerie, céramique, etc., furent importées du Continent asiatique, témoignant du développement remarquable d'une esthétique purement japonaise. Certes, nous sommes heureux de voir l'estampe et les arts mineurs tellement appréciés et aimés en Europe : souhaitons cependant que le jour soit proche où les neuf dixièmes de l'art japonais encore inconnus et également précieux deviennent accessibles. (N'est-ce pas là du reste notre tâche?)

Le sujet que j'aborde aujourd'hui, « la poterie rustique au Japon », vous paraît peut-être bien singulier et dépourvu d'attrait par son caractère si spécial. Il est vrai que c'est là, même au Japon, un sujet tout nouveau. La poterie rustique est restée jusqu'ici à peu près négligée sauf par quelques esthéticiens et quelques artistes. D'une part, l'histoire d'ailleurs fort longue de la céramique japonaise est illustrée presque exclusivement par des objets destinés à la classe riche et aristocratique — plus ou moins à l'écart de la classe populaire. Ces objets tendent à perdre tout caractère pratique et à devenir purement décoratifs. Pour beaucoup d'esthéticiens ce fait même indique la naissance d'un art proprement dit. Quelle en est la conséquence? La céramique sobre de la classe pauvre est à peu près laissée de côté. D'autre part, dans la vie contemporaine, cet art populaire est peu apprécié et ce sont presque toujours les œuvres « d'artistes-céramistes » qui décorent les cheminées ou ce que nous appelons Tokonoma, qui y dorment, tandis que les poteries populaires travaillent sans trêve dans les cuisines des paysans. La plupart des œuvres figurant dans l'exposition de l'art céramique japonais, organisée il y a deux ou trois ans à Paris et dans quelques villes d'Europe, appartenaient au groupe décoratif.

En somme, la céramique rustique est à peine considérée comme un art. Les humbles plats, les bols, les pots, les théières ne sont pas fabriqués pour le plaisir des yeux, mais pour un usage quotidien. Ils gardent leur caractère pratique, qui d'ailleurs est toujours à la base de tous les arts industriels et même de tous les arts, à l'origine. Destinés surtout au paysan pauvre, ils sont sans valeur. Ceux qui les font sont de simples artisans, sans prétention, et non pas ce que l'on appelle des artistes. Gens du peuple et non pas au-dessus du peuple. Ils n'ont pas conscience de leur art, ils produisent leurs œuvres, d'un cœur très humble, en toute simplicité. Ceux qui les utilisent les traitent sans soin, parfois brutalement, si bien que ces pauvres choses se cassent et disparaissent de ce monde sans laisser de regret. Pour les mêmes raisons, production massive. Comme on brise vite, il faut fabriquer vite. On n'a pas le temps de raffiner. La technique ne doit pas être compliquée. Dans ces conditions, comment tous ces objets modestes, pauvres même, bon marché et produits en série, pourraient-ils être considérés comme des objets d'art? Et cependant, voyons les choses de plus près. Laissons parler les œuvres. Quelle pureté, quelle variété dans les formes témoignant du maniement parfait du tour, par ces artisans bien plus habiles que les soi-disant artistes céramistes. La délicatesse des couleurs montre une connaissance profonde du caractère de chaque glacis, de chaque vernis et de la technique de la cuisson. Et quelle habileté dans le dessin malgré



Vase Ryùmonji (Kyùshù)

sa sobriété. Jamais le trait n'est hésitant. C'est le fruit d'une longue expérience.

Pour réfléchir sur l'énigme de la valeur esthétique de cette poterie et sur les raisons pour lesquelles elle a été et est encore si peu appréciée, il faut remonter jusqu'au problème fondamental de l'art. Qu'est-ce que le beau ? Si une statue d'un métal précieux n'est pas toujours supérieure à une statue de bois, c'est donc que la beauté ne réside pas dans la valeur de la matière. Si la peinture chrétienne n'est pas toujours plus belle que la peinture bouddhique ou vice versa, cela ne dépend donc pas de l'idée qu'elle exprime, qu'elle soit religieuse, politique ou philosophique; cela ne dépend pas davantage de la complexité technique car il y a des chefs-d'œuvre d'une technique très simple. La beauté est en somme absolument indépendante du prix de la matière, de la vérité de l'idée exprimée, de l'habileté technique, de la complexité décorative, de la couleur et de la forme.

Malheureusement, la valeur des objets d'art prête souvent à confusion. On a tendance à exagérer la valeur esthétique d'un objet de grand prix, ou exprimant une idée religieuse ou politique à laquelle on croit. On prend la richesse ou le luxe

pour l'art véritable, parfois même inconsciemment. On appelle chef-d'œuvre ce qui n'est en réalité que luxe, matière précieuse ou technique compliquée. Il faut avouer que ces objets somptueux constituent un réel danger : leur valeur matérielle éblouit ceux qui les regardent et, de leur côté, certains artistes, comptant sur cette richesse, relâchent leur effort artistique et pensent que leurs œuvres sont d'autant plus belles que la technique est plus savante, le décor plus surchargé, les couleurs plus voyantes. L'art de la cour ou des riches comporte donc toujours quelque élément de dégénérescence. Les riches n'entrent au ciel qu'avec difficulté.

En revanche, la poterie rustique est à l'abri de ces tentations et de ce danger. Il n'est pas question de richesse de matière ou d'excès de décor. Les artisans ne disposent que de la matière la plus ordinaire et d'une technique simple, ce qui ne signifie pas que l'effet ne soit infiniment délicat. Leur talent s'exprime dans toute sa pureté, et leur esprit, comme leur matière ou leur technique, est simple et sans prétention. Ils ne se croient pas des artistes. Ils ne se hâtent pas de créer de nouvelles formes, ils sont patients et en général restent fidèles à la tradition ou à l'histoire qui leur fournissent leurs modèles. Leur art est le résultat de plus de dix siècles de pratique et de la collaboration d'innombrables ancêtres. Telle est la clef d'un art qui surpasse bien souvent celui des céramistes-artistes et qu'il ne faut jamais dédaigner.

En Europe, le goût du décor somptueux et surchargé qui a son apogée dans le style rococo a aujourd'hui pratiquement disparu du domaine de l'architecture sous l'influence d'un Le Corbusier — pour ne citer que ce nom — mais il subsiste encore dans les arts mineurs et en particulier la céramique. Toutefois, là aussi le goût s'est allégé et simplifié et l'exemple d'un Palissy ou d'un Wedgwood n'est plus guère suivi. Les artistes et les critiques d'art comprendront donc sans peine la valeur et l'intérêt de la poterie rustique au Japon.

On ne peut pas nier qu'il existe dans l'histoire de l'art japonais un courant ininterrompu de ce goût à la rococo, toujours lié du reste avec l'art de la cour. On le constate d'abord dans l'art bouddhique, importé du continent vers le VIIe et le VIIIe siècle. Il arrive à son apogée aux XVIe et XVIIe siècles, c'est-à-dire à l'époque Momoyama où les premiers Européens ont débarqué au Japon. Mais ce courant est plutôt un aspect latéral, secondaire de l'art japonais; il est contraire à la sensibilité esthétique du peuple japonais qui trouve sa plus fidèle expression dans un mouvement artistique apparu aux XIVe et XVe siècles : il s'agit de ce que l'on appelle la *cérémonie du thé*. La sensibilité des artistes du thé est illustrée par les bols de thé, objets essentiels de la cérémonie. Les bols qu'ils ont choisis et qu'ils considéraient comme les objets d'art les plus importants étaient loin d'être des céramiques raffinées, luxueuses, mais au contraire il s'agit d'une poterie très ordinaire, rude, sans recherche, mate, dont l'origine n'était pas bien connue. Ces bols étaient parfois ébréchés, tachés, bosselés. Les esthètes du thé les admiraient dans leur pauvreté et le goût s'en est répandu dans toute la société.

Nous connaissons depuis peu la provenance exacte de ces bols. Fait très intéressant, ces bols que les premiers maîtres du thé estimaient par-dessus tout n'étaient que de simples bols à riz, employés chaque jour dans les familles les plus pauvres de la Corée sous la dynastie Ri. En ce temps-là on fabriquait, dans ce pays voisin mais séparé par la mer, d'innombrables bols de ce genre, utilisés sans ménagement par les paysans, brisés sans regret et qui, jetés par la fenêtre de la cuisine, revenaient à la terre. Et cette céramique n'était-elle pas toute proche de la terre, par sa matière même, comme par sa couleur? Ainsi ces objets dépouillés, sans dessin, sans décor, sans recherche de matière, ont été découverts par les premiers maîtres du thé japonais qui peuvent être considérés comme d'authentiques esthètes. Ils les ont vus d'un œil d'artiste, sans aucun préjugé, sans être aveuglés par des éléments secondaires, avec un esprit que l'on pourrait appeler franciscain. En eux, la pauvreté l'emporte sur la richesse. Il faut avouer à regret que cette victoire de la pauvreté fut de courte durée. Mais cela ne signifie pas que la richesse soit réhabilitée dans le goût de la cérémonie du thé. On a continué à y faire preuve d'austérité et à aimer cette beauté pauvre, mais d'une façon formelle et superficielle, en en oubliant l'esprit. Les céramistes ont commencé à en jouer comme d'un art, c'est-à-dire qu'ils ont *imité* la pauvreté des bols coréens. Ils ont commencé à exécuter des objets à l'apparence rustique, du reste avec une merveilleuse adresse. Puis ils ont poussé le raffinement jusqu'à faire volontairement des bols ébréchés, tachés, cabossés. Une nouvelle technique appelée *Raku* s'est développée sous l'influence de cette sorte de jeu et de ce goût rustique : elle consiste à façonner les objets à la main, sans employer le tour, et à les cuire très simplement. Ces artifices sont le signe évident d'une dégénérescence qui trahit l'esprit et le goût si subtils des premiers maîtres du thé. Cependant ils démontrent avec force l'existence même d'un goût pour la sobriété qui appartient à une longue tradition, antérieure même à la pénétration du bouddhisme. Les temples shintoïstes ou les maisons civiles construites généralement en bois, qui représentent le style purement japonais, sont d'une beauté austère, faite d'un respect de la matière dans sa couleur et dans ses

veines et d'une grande pureté de ligne, sans surcharge de décor. La sobriété de l'architecture japonaise s'est trouvée modifiée après le VIe siècle par les apports de l'architecture bouddhique au décor polychrome, mais elle s'est développée à nouveau dans l'architecture civile et en particulier dans l'architecture de la cérémonie du thé, depuis l'ère de Hamakura et Muromachi, c'est-à-dire depuis le XIIIe ou le XIVe siècle. Elle est prédominante encore aujourd'hui.

En peinture, le même goût pour la sobriété apparaît dans la peinture monochrome appelée Soumie.

Cette peinture manifeste une esthétique qui est née d'une secte du bouddhisme appelée « Zen », développée en Chine dès la fin du VIIIe siècle. « Les adeptes du Zen avaient en vue la communion directe avec la nature intime des choses et ne considéraient les accessoires extérieurs que comme des obstacles à une perception claire de la vérité. C'est l'amour de l'Abstrait qui poussait le Zen à préférer les esquisses en blanc et noir aux peintures soigneusement exécutées de l'école bouddhique classique. » (Okakura. « Le livre du thé », tr. par Gabriel Mourey, 1927). Au lieu de copier fidèlement les formes et les couleurs de la nature et des choses, les peintres animés de l'esprit du Zen simplifièrent à l'extrême leur dessin pour exprimer la vie la plus intérieure de la nature. Leurs peintures sont très subjectives, si bien qu'il vaudrait mieux dire que ces artistes peignaient non pas ce qu'ils voyaient mais quelque chose qui était dans leur esprit. Le tableau monochrome est appelé, au Japon, « Sumié », c'est-à-dire la peinture à l'encre chinoise, et il s'est répandu surtout à partir du XIVe siècle. Cette peinture consiste en une esquisse noire fort dépouillée sur fond blanc. On essayait même d'exprimer par ce moyen simple la beauté des fleurs aux belles couleurs. Le style fait un vif contraste avec celui de la peinture à l'huile d'Europe.

Or, dans l'histoire de la céramique japonaise, nous l'avons vu au début, le goût du décor et de la polychromie est dominant. Si la poterie appelée Koseto, de l'époque Kamakura, d'un admirable dépouillement est aujourd'hui fameuse et si appréciée, c'est peut-être en raison de son ancienneté plutôt que de sa qualité.

A l'époque Tokugawa le goût sobre des maîtres du thé s'est fait jour mais il a abouti aussitôt à cette austérité voulue qui se rapproche, par son esprit recherché, du goût du luxe. Ainsi, nous voyons que la tradition du décor riche prédomine dans l'histoire de la céramique japonaise, mais qu'il existait latéralement un art tout autre, un art de la pauvreté d'une merveilleuse qualité et qui illustre le goût le plus authentiquement japonais : c'est la poterie rustique qui, à mon sens, représente un des aspects les plus importants de la sensibilité esthétique de notre pays et dont je chercherai à vous montrer les caractères essentiels.

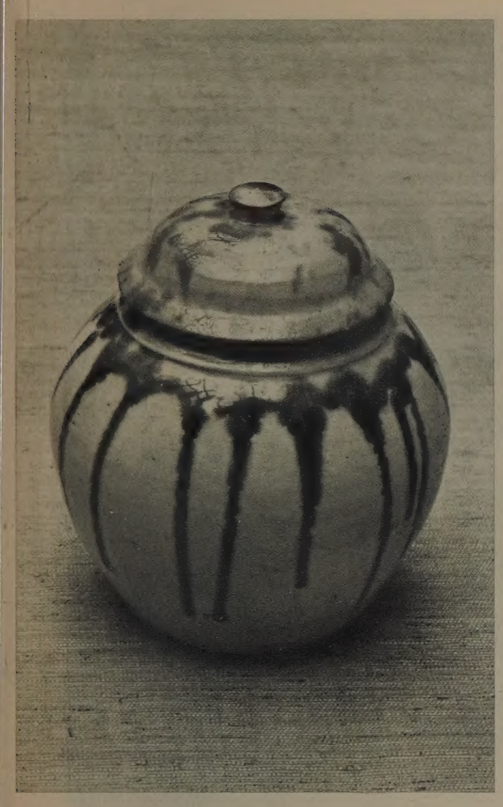
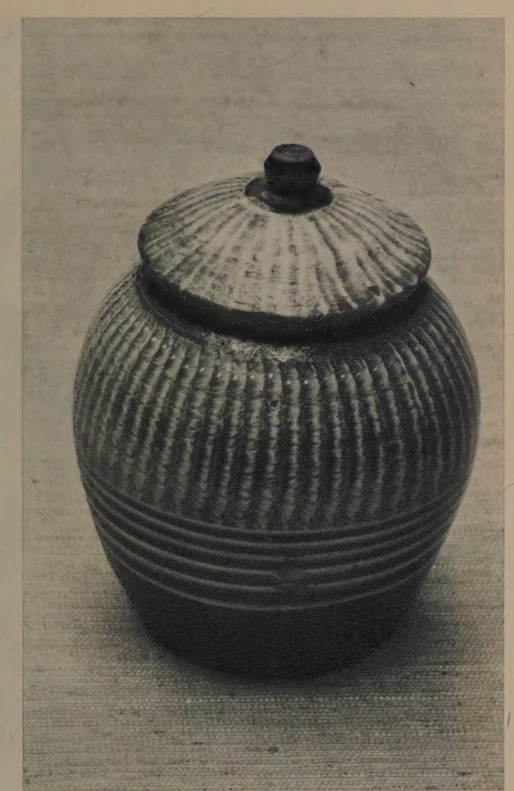
Je vous rappelle que j'ai divisé la céramique japonaise en deux groupes. Le premier destiné à la classe riche, comportant plus de porcelaine que de poterie, et le deuxième destiné au peuple, avec moins de porcelaine, cette matière étant relativement rare. La céramique de luxe est en général d'une forme, d'un modelé souvent compliqués, quelquefois même surchargée de sculptures, décorée de dessins fins et savants d'une polychromie voyante. Tout est artificiel et voulu. On force, on fait obéir la nature. Au contraire, le principe même à la base de la poterie rustique c'est la nature. L'artisan ne la force pas, il l'aide, il collabore avec elle.

Tout d'abord la forme. Elle est née uniquement de la nécessité pratique et cette nécessité obéit aux lois de la nature. La marmite, par exemple, doit avoir un fond bombé pour se prêter efficacement à la flamme; elle a soit une queue soit deux anses pour la tenir sans se brûler; elle doit être faite d'une terre rude et résistante, capable de supporter de hautes températures. La pureté des formes caractérise la poterie rustique. Ces formes valent en elles-mêmes.

Deuxièmement, le décor. On évite, à peu d'exceptions près, une ornementation inutile et artificielle. Si elle existe, le dessin est simplifié à l'extrême. Les potiers n'ignorent pas que les œuvres sans décor sont souvent les plus belles. Ils jouent cependant, avec une merveilleuse adresse du décor par coulées des glacis. Nulle part cette technique n'est aussi achevée qu'au Japon, et au Japon même elle n'est connue que des potiers rustiques. Y a-t-il meilleur décor, en effet, pour des artisans qui doivent produire vite, en masse et à bon marché! La méthode est extrêmement simple. Il suffit de laisser tomber sur la partie à décorer, après une première cuisson légère, une épaisse coulée métallique délayée. On remet au grand feu pour achever la cuisson. La coulée se fait seule, c'est la nature qui dessine, et par un léger mouvement le dessin peut varier à l'infini. Parfois on se sert d'une large brosse dont les oscillations donnent des dessins très simples mais fins, au fur et à mesure que l'objet se déplace sur le tour. C'est encore une autre manière de laisser dessiner la nature.

Enfin, en troisième lieu, la couleur. Celle de la poterie est en général infiniment plus délicate que celle de la porcelaine. Ici encore c'est la nature qui en est l'auteur car, après la cuisson qui dure deux ou trois jours, on obtient parfois des tons inattendus. Un seul glacis de cuivre, par exemple, peut donner du rouge, du vert ou même du noir, selon les cas.

Sur ce point il y a une différence essentielle entre la poterie rustique et les autres arts tels que

Pots Onda (Kyùshù)

la peinture, la sculpture ou même la céramique de luxe où la volonté de l'artiste peut se manifester plus ou moins facilement et librement. Dans l'art de la poterie l'homme prépare et la nature achève. Quand elle est de mauvaise humeur elle gâche le glacis ou la couverte, elle bossèle ou elle brise. Mais parfois, au contraire, quand les conditions sont heureuses, elle donne une couleur et un lustre qui se rapprochent de ceux des bijoux. Le meilleur potier est celui qui connaît le mieux le caractère mystérieux de la nature.

On dit souvent que les Occidentaux veulent forcer ou vaincre la nature et que les Orientaux au contraire cherchent à s'y adapter. Si cela est vrai la poterie rustique japonaise est certainement une des expressions les plus parfaites du caractère oriental et en particulier japonais. Elle reflète très fidèlement l'esprit du peuple japonais qui vit au cœur de ses eaux et de ses forêts. Elle représente aussi un des éléments les plus caractéristiques de l'esthétique de notre pays dans sa recherche d'une beauté dépouillée. Les Japonais appellent cette beauté « sabi » — impossible, au fait, à traduire en français — et la considèrent comme l'idéal de tous les arts. Cette idée n'exprime pas une beauté brillante, gaie et pour ainsi dire printanière, mais la beauté modeste, calme, qui est celle de l'automne. Elle s'exprime assez bien dans un vers de Bashô, l'un de nos meilleurs poètes :

Branche desséchée,
Posé, corbeau.
O! soir d'automne!

Munemoto YANAGI.



Potier japonais

PHOTOGRAPHIES

Leni Iselin : p. 1, 2, 3, 15, 16, 18, 19. Art Sacré : p. 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 24; R. G. Phélipeaux : p. 17; Racroul : p. 21, 22, 23; Cocagnac : p. 26, 32.

L'ART SACRÉ. Directeurs RR. PP. Capellades et Cocagnac, O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :
RR. PP. COUTURIER et RÉGAMEY O. P.
fondé par G. Mollard, Joseph Picard et L. Salavin
Prix du fascicule : 200 fr.

Abonnements : 1 an, France : 1 000 fr. Pour les ecclésiastiques et les communautés religieuses : 900 fr. Étranger : 1.200 fr. : Abonnement de soutien : 1.500 fr. - aux Éditions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VIIe - C.C.P. Paris 1436-36

Imp. GEORGES LANG, PARIS 19e - Dépôt légal, 2e trimestre 1959. Le gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886.